Rok III. Warszawa, 1 lipca 1910 r. № 13.



Przegląd Muzyczny



DWUTYGODNIK

POŚWIĘCONY MUZYCE

WYCHODZI

1-go i 15-go każdego miesiąca.



Dr. ADOLF CHYBIŃSKI.

Dramat muzyczny w Niemczech po śmierci R. Wagnera.

„...wer mich (und sich!) lieb hat, der folge mir nicht nach".
(*Wagner*).
„Knechte erknet' ich mir nur!"
(*Wotan w „Pierścieniu Nibel."*).

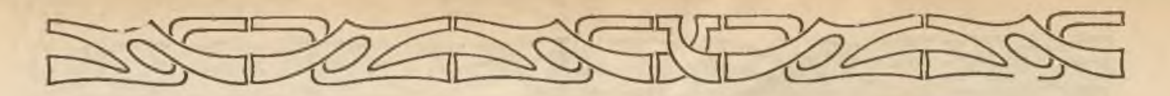
„Sąd indywidualny i subjektywny o muzyce i w muzyce jest jedynym prawdziwym"—wyrokują przeciwnicy racjonalnej i naukowej krytyki. „Sąd objektywny wytrzymuje wszelkie krytyki pro i contra" — wola nauka muzyczna, a w pomoc przychodzi jej czas, surowy i kompetentny sędzia i pancerz nauki. Byłoby zupełnie słusznem, gdybyśmy posiadali namacalne dowody, że krytyka nawet idealnie bezstronna i przedmiotowa może działać na twórczość produktywnie; wtedy coprawda niejeden krytyk (mowa tu o tych, którzy posiadają wiedzę teoretyczną i historyczną, a nie o recenzentach) byłby jako twórca idei artystycznych stawiany na równi z twórcą praktycznym, t. j. dającym w swych dziełach kompozytorskich idee, nie wypowiedziane, lecz mające z estetycznego i twórczego stanowiska pewną przyszłość.

Wagner był jednym i drugim; walczył w imię swych idei zarówno piórem jak i tonami. Jego dramaty muzyczne są dokumentami jego pism — i naodwrót. Był jednostką tak silną, gdyż skoncentrowaną ideami filozoficznemi, że i dobre i niedobre strony, które przedmiotowa i naukowa krytyka jest w stanie wykryć, łączył obok siebie w nierozerwalną całość, spojoną siłą jego gienjusza i woli. Nie mógłbym powiedzieć, że nie uświadamiał sobie swych błędów, był bowiem Lessingiem dramatu muzycznego, a więc krytykiem produktywnym, wielkim znawcą techniki dramatycznej i poetą. Kto odbił jego cios krytyczny, ten padał ofiarą ciosu muzycznego. Gdybyśmy chcieli być zupełnie ścisłymi sędziami jego idei i zestawili je z poprzedniemi podobnemi usiłowaniami w operze czy dramacie muzycznym, to pominąwszy Greków, o których nic sądzić nie można, spotkalibyśmy się z temi reformami w końcu szesnastego wieku (florentyńscy reformatorowie), w siedmnastym (opera wenecka), w ośmnastym (Gluck i Rousseau), nie mówiąc o wielu próbach, które zapewne z powodu braku inicjatywy i siły do zwrócenia na siebie uwagi były pomijane, a o których po dziś dzień, nie powiem aby miano nawet w najkompetentniejszych sferach dość jasne wyobrażenie. Umiejętności muzyczne bowiem są

dzieckiem lat czterdziestych przeszłego wieku. Reforma dramatu muzycznego nie była jakiemś zjawiskiem sporadycznem, przeciwnie, sporadycznem było odstępowanie od niej, zazwyczaj z powodu pewnych właściwości i skłonności talentu twórczego lub z powodu koncesji na rzecz oratorjum, melodramatu, mimodramu muz., a nawet baletu.

Czem więc był Wagner wobec przeszłości? Był sumą tego, co było? Ktoś dał określenie gienjuszu: A + x. — *A* jest sumą idei i usiłowań w przeszłości i teraźniejszości, *x* jest talentem przewyższającym wszystko, co obecne — gdyż nic nowego niema pod słońcem. Z chwilą gdy olbrzymi talent zabłyśnie, jak pochodnia w ciemności, oczy wszystkich zwracają się ku niemu, a człowiek czuje się zbyt ciekawym, aby nie podziwiać ogromu, bijącego taranem talentu w słaby mur, wzniesiony przez epigonów wczorajszej epoki. Siłacz taki zabija lub gromadzi podbitych, zostających na jego żołdzie, aby czynić dalsze podboje. Poddani zaś muszą naśladować nawet słabostki olbrzyma, niechcąc się narazić na jego gniew lub szyderstwo gawiedzi. Stąd pochodzą epigonowie. Nie ulega kwestji, że nie ma ludzi gienjalnych i niegienjalnych, tak mało bezinteresownych dla losów swego dzieła, aby stworzywszy takowe oddawali je na pastwę obojętności lub zapomnienia. Jeśli się zdarzały zapomnienia, wina leżała w stosunkach społecznych, towarzyskich lub politycznych, najczęściej jednak w osobistej nieporadności (np. Cezar Frank, Antoni Bruckner). Wagner umiał walczyć, umiał „chodzić koło siebie", rąbać w prawo i w lewo biczem ironji, gniewu, złości, i wielu małych „namiętności"; los nasyłał mu ludzi na jego usługi (Liszt, Ludwik Bawarski, Nietzsche, etc.), aż przebojem opanował świat, wskazując wady swych utalentowanych lecz mało energicznych i jeszcze mniej krytycznych przeciwników, wskazując nawet na drobnostkowe śmieszności, których jemu, największemu dramaturgowi muzycznemu, nie brakło. Co winien był Wagnerowi Brahms lub Schumann, obydwaj cisi i skromni? Brahms dal najlepszą odpowiedź: „Czego chce ode mnie Wagner? Niech on sobie kroczy wielkiemi drogami, a niech mnie zostawi na uboczu skromną ścieżkę!" Za Schumanna odpowiedział mistrz Grieg, polecając uwielbianemu przez się Wagnerowi, aby nie wdawał się w prywatne sprawy, gdyż sam na tem najgorzej wyjdzie. Sztuka Wagnera — to „arsmilitans". To był bój nie na żarty. Ale gdy wrogowie jego rzucali kamieniami, on i jego przyjaciele zataczali działa i zmiatali bez miłosierdzia nawet liliputów muzycznych, nie pomijając dumnych i samotnych romantyków, jak Brahms i Schumann, którym to jednak nie szkodziło.

Kto sobie zdaje dokładnie sprawę z tych czasów lub kto miał sposobność rozmawiania z świadkami tych bojów, ten przypomni sobie słowa poety niemieckiego: „Diese Zeiten sind gewaltig, bringen Herz und Hirn in Not!" nie zapominając o zdaniu Nietzschego: „Grosser Lärm mordet die Gedanken!" Niema tu miejsca na to, aby szczegółowo zastanawiać się nad tem, co Wagner wziął z przeszłości: prawdą niezbitą jest, że idee jego są absolutnie te same (w najdrobniejszych nawet szczegółach), co jego wielkich poprzedników. Bezkrytyczne jest twierdzenie, że on „wynalazł" t. zw. „leitmotiv'y" (motywy przewodnie)—istniały one w najdalszej niemal przeszłości dramatu muzycznego z świadomością celu i użycia. Teoretycznym wykrętem jest kłaść „wprowadzenie" motywów przewodnich przez Wagnera na karb „usymfonizowania opery". Instrumentacja Wagnera nie jest pierwszą w swym rodzaju: Berlioz, którego dzieła poznał Wagner w Paryżu—i to dobrze poznał — jest ojcem tej instrumentacji. Wagner przekonał się, co znaczy barwa instrumentów dętych i jak niestosownem jest używanie rżniętej i dętej orkiestry naprzemian grupami, zwłaszcza w dramacie muzycznym. A jeśli instrumentacja wagnerowska odznacza się kolosalnem przetrawieniem materjału, to wiele należy przypisać jego grun-



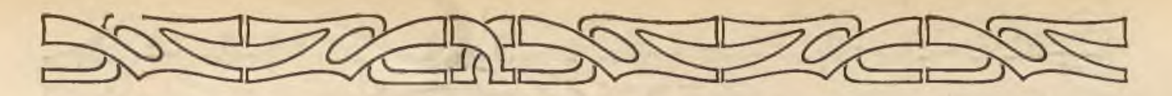
townej wiedzy kontrapunktycznej, na której Berliozowi nigdy nie zbywało, a z którego to powodu instrumentacja tego największego francuskiego kompozytora z pierwszej połowy XIX wieku jest „albo hałaśliwą, albo—jak Niemcy mówią—„dickflüssig". Berlioz liczył na wrażenie zewnętrzne, Wagner uporządkował i uduchownił instrumentację. Wagner oszałamia i imponuje, umiejąc wyciągnąć konsekwencje z wniosków Berlioza.

Wagner jest *jeden i jedyny*: drugiego takiego może zrodzić przypadek. Był bowiem wielkim poetą, wielkim muzykiem, wielkim dramaturgiem i wielkim bohaterem woli. Łatwiej napisać gienjalną symfonję, niż gienjalny dramat muzyczny, t. j. być gienjalnym poetą i muzykiem w jednej osobie. W przeciwnym razie albo poeta muzyka, albo muzyk poetę będzie oszukiwał. Stąd Beethoven posiada uczniów, którzy napisali dzieła zdradzające przynajmniej wielką siłę ducha, Wagner ich nie posiada, a w każdym razie dotychczas niema takiego. Częściej spotykamy się z kombinacją wielkiego malarza i wielkiego poety w jednej osobie niż kombinacje z muzykiem.

Ale — zapytałby mnie niejeden czytelnik—jak można sobie wytłumaczyć te depesze, wiadomości, kroniki, krytyki i sprawozdania z „wielkich tryumfów", jakich rzekomo doznają dzisiejsi wagnerjanie niemieccy?! Tu należy wejść bliżej w duszę narodu niemieckiego i w jego kulturę muzyczną.

Nie trudno jest napotkać Niemców, którzy żalą się, że leży to już w ich charakterze, iż wobec zagranicznej sztuki zachowują się nietyle odpornie i ignorująco, ile obojętnie. Nic dziwnego! Jako kraj wydający szereg gienjuszów muzycznych od 300 lat niemal, posiada pewność siebie. Zdaje mu się, że egidę dzierżyć będzie na zawsze i że obcy kompozytorowie mogą być utalentowani, ale nie tak głębocy, jak twórcy tego narodu, który wydał Kantów, Heglów, Schopenhauerów etc. Akompanjuje mu krytyka muzyczna, stojąca wyłącznie na usługach kompozytorów i reklamy nakładców, trącące amerykanizmem. Niemcy wiedzą, że posiadają najlepszą prasę muzyczną i korzystają z tego. Uwielbiają oni ogromnie wszystko co jest „kraftstrotzend". Dramaty zaś Wagnera są oparte w gruncie rzeczy na narodowych podstawach i czerpią materjał z mytów germańskich i rycerskiej epoki, a w nich tkwi tyle tragicznej siły i heroizmu!!

Właśnie rok 1870/71, który przyniósł Niemcom takie zwycięztwa militarne, był czasem, gdy dramaty muz. Wagnera stały się stosunkowo dość popularnymi. Jedno pomogło drugiemu: stąd kolosalne i szybkie rozpowszechnienie tychże! Odpowiadały one tak bardzo duchowi czasu, że trudno wyszukać coś podobnego, coby się bardziej w porę znalazło. A przytem te ciągłe odezwy Wagnera i jego przyjaciół! „Bayreuth—narodowi niemieckiemu!" — oto było hasło, największe wrażenie robiące. Obok tego: „Unsere Helden! Unser Vaterland! Unsere Meister! Unsere Bürger! Unser Kaiser!" — Ileż nadto efektów dekoracyjnych i świetlnych: zbroje błyszczące, ciągłe masakrowanie się kopjami i mieczami, klasztorne i kościelne nastroje, minnesängerzy, wąskie uliczki prastarej Norymbergji, komnaty zamkowe, pogańskie Blocksbergi, bogowie kładący pokotem małych i wielkich smoków, ogień z podziemi wybuchający, burze jako wola bogów, Walhalla, Ren, etc. etc.—Wagnerowi nigdy o narodowe manifesty nie chodziło ani swych dzieł za takie uważać nie pragnął i wyraźnie się zastrzegał przeciw temu, a jednak zewnętrznie uznał je za takie. Był znakomitym dyplomatą i psychologiem tłumu; wiedział, że uderzywszy w słabą stronę mas, można je zyskać dla sprawy, do której nie posiadałyby spontanicznego pociągu. To zapewniło mu odrazu szybkie rozpowszechnienie. Uczniowie, naśladowcy i epigonowie Wagnera sięgnęli do tego samego rogu obfitości, — t. j. do skarbnicy starych podań niemieckich i do wieków średnich, w których ży-

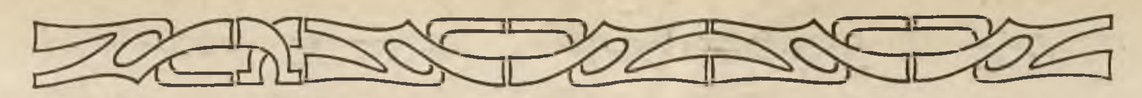


cie rycerskie i mieszczańskie nadawało się do tematu operowego. Czyż to jeszcze mało, aby Niemcy nawet niemuzykalni — a może przeważnie niemuzykalni — urządzali owacje tym kompozytorom, którzy czerpią tematy z materjału historyczno-legendarnego?! Krytyce rozchodzi się tylko o to, aby powagnerowskie dramaty muzyczne były wzorowane na dziełach Bayreuthu. Kto tego o sobie nie może powiedzieć, tego niemal idjotą pozbawionym inteligiencji i piewcą starych szablonów mianują. Muzyka zaś musi być „modern", t. j. co najmniej 70 pultów w orkiestrze, tyleż motywów przewodnich, wiersz opatrzony „Stabreimami" i alteracjami, etc. etc. Ale krytyka ta zapomina o tem, że słowo „modern" nie jest pojęciem oznaczającem wartościowość samą przez się. Nie jest to widocznie czemś nowem, skoro Grillparzer utrzymuje, że

„Romantisch, klassisch und modern
Scheint schon ein Urteil diesen Herrn,
Und sie übersehen in stolzem Mut
Die wahren Gattungen: schlecht und gut".

Nic łatwiejszego jak pisać „rozprawy" o dramatach muzycznych i o t. zw. muzyce programowej. Recepta bardzo prosta: na początku wyprawa przeciw tym, którzy piszą nie tak, jak każe Wagner w swych pismach (jedyna ucieczka tych krytyków do pism polemicznych mistrza, sami bowiem nie posiadają większej znajomości jego dzieł poza „Du lieber Schwan", „Winterstürme", „Wallkyrenritt", i t. p.). Potem następuje impresja na temat tekstu. Wreszcie po długich eskapadach estetycznych, wzgl. pseudoestetycznych, okraszonych „Witzami" i cytatami z pism Wagnera lub Bülowa następuje koronacja kompozytora (będącego z krytykiem per „ty") na gienjusza. A więc: nikt tak nie zrozumiał idei „Gesammtkunstwerku", jak właśnie pan Meier lub Müller, który też w partyturze swego dzieła nietylko dowiódl kontrapunktycznej wiedzy, lecz także mnóstwo „nowych" kombinacji barwnych i instrumentalnych efektów (tak!?), a których mistrz Wagner byłby się nie powstydził; przytem coprawda „libretto" (!) nie jest najlepsze, lecz za to muzyka pełna świeżych inwencji i melodji (nawiasem mówiąc: znanych z „Tristana", „Nibelungów", lub „Parsifala"; mniej z „Lohengrina" lub „Tannhäusera", bo wobec ich bezprzykładnej popularności łatwiej można być złapanym na gorącym uczynku). A tryumf i oklaski były tak wielkie, że ani Wagner nie mógł myśleć o czemś podobnem. Należy też mieć niewątpliwe nadzieje, że gienjalny uczeń mistrza z Bayreuthu i twórca „Pimpilindy" lub „Seppla z Kuckucksheimu" obdarzy scenę narodową (aha!!) niejednem dziełem niesłychanej wartości i że wreszcie niepoczciwi intendenci i dyrektorowie oper nadwornych lub miejskich przestaną grywać dzieła żyda (tak!) Goldmarka, barbarzyńskiego i brutalnego Moskala Czajkowskiego i zwarjowanych werystów włoskich Mascagniego, Leoncavalla, Pucciniego lub Wolfa - Ferrari, i że z obojętnością pominą pijaczynę Montmartre Charpentiera i ponurego Stenhammera i Schleiderupa. Naród pragnie, naród chce, należy więc postępować za jego szlachetną wolą.

Jakkolwiek reformy Ryszarda Wagnera stały się epokowe, choć cały świat muzyczny uznał je za drogowskaz ku dalszemu rozwojowi na polu muzyki scenicznej, a nawet odezwały się głosy wzywające do przezwyciężenia wagneryzmu i szukania nowych dróg, to jednak po dzień dzisiejszy nietylko nie przewagneryzowano Wagnera, lecz nawet dramat muzyczny nie stał się jedynie miarodajną formą scenicznej muzyki, a opera nie zniknęła i nie wyszła z użycia, choć gruntowne poznanie i zrozumienie Wagnera (przynajmniej w Niemczech) mogło kompozytorów przekonać o szablonowości opery—tej opery, którą Wagner przeciwstawił dramatowi muzycznemu, uznając ją za „wielką historyczną pomyłkę", za terytorjum twórcze, na którem „muzyk pastwił się nad poetą". *(c. d. n.)*.



Udoskonalenie fortepjanu.

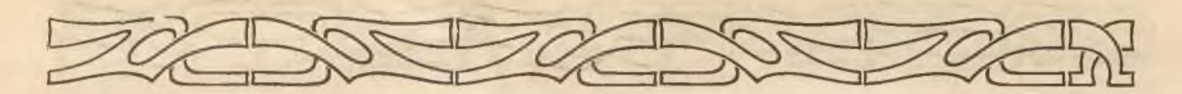
Interesujący artykuł na ten temat podaje „Słowo“ (rubryka: „Odkrycia i wynalazki“). Przytaczamy go w całości, sądząc, że zaciekawi ogół czytających.

„Błędem byłoby sądzić — czytamy — że znane nam instrumenty muzyczne nie dadzą się już udoskonalić. Jak w wielu innych zakresach i tutaj umysł konstruktora i wynalazcy pracuje bez przerwy, dążąc z jednej strony do tego, aby brzmienie instrumentu, ton stał się jak najdoskonalszy, z drugiej zaś, aby ułatwić wydobycie tego tonu, ułatwić technikę. Oczywiście nie wszystkie wynalazki z tego zakresu bywają rzeczywistem „udoskonaleniem“, zdarza się często, że są niem tylko pozornie, wówczas jednak wynalazek zazwyczaj tak samo szybko ginie w niepamięci ludzkiej, jak szybko się pojawił i został rozreklamowany. Przeważna jednak liczba wynalazków w dziedzinie instrumentów muzycznych okazuje się praktyczna i użyteczna. Najbardziej oczywiście zajmują się technicy fortepjanem, choćby już z tego powodu, że instrument ten jest najbardziej rozpowszechniony. Budowa fortepjanów zmieniła się w przemysł o ogromnych rozmiarach, to też istotne ulepszenie może zawsze znaleźć zbyt i przynieść zyski wynalazcy.

Między dzisiejszym fortepjanem a jego przodkami istnieje tak wielka różnica, że niekiedy zauważyć można tylko bardzo dalekie pokrewieństwo. Wystarczy pobieżnie przejść przez jakieś muzeum, gdzie znajduje się zbiór instrumentów muzycznych, aby naocznie przekonać się o zmianach, jakie przeszedł stary monohord, zanim drogą przez klawikord, klawicymbał, szpinet, fortepjan młotkowy (*piano e forte*), i t. p. doszedł do doskonałości dzisiejszego fortepjanu koncertowego z angielską mechaniką. Ale jeszcze mimo wszelkie zmiany i ulepszenia i on także posiada pewne braki, które są bądź wypełniane powoli, lub które nie daje się jeszcze usunąć.

Jak wspomniano, ulepszenia idą w dwuch kierunkach, mają na celu albo udoskonalenie tonu, albo ułatwienie techniki. W pierwszym kierunku nowoczesny fortepjan koncertowy daje już niezmiernie wiele. Ale to, co daje, daje kosztem miejsca, musi być niezwykle długi i duży. Wobec coraz zmniejszających się mieszkań ludzkich — niema w nich dość miejsca nietylko na wielki fortepjan, ale nawet na średni. W następstwie tego zaczęto konstruować dla prywatnego użytku fortepjany możliwie krótkie, równocześnie coraz bardziej rozpowszechniają się pjanina, dzięki temu, że zajmują w mieszkaniu tak niewiele miejsca. Ale zmniejszenie działo się zazwyczaj kosztem wielkości tonu; co do pjanin zaś, wiadomo powszechnie, że pod względem tonu nie zdołają nigdy zastąpić fortepjanu i że nawet w najdoskonalszych nie da się uniknąć pogłosu, który objawia się huczeniem.

Po długich próbach stworzenia fortepjanu krótkiego a o dużym tonie, udało się wreszcie wynalazcom niemieckim skonstruować tak zwany fortepjan równomierny (*gleichmässig*). Pierwsza zaczęła je budować fabryka Förstera i S-ki w Lipsku, za nią poszły fabryki inne, także austrjackie, jak Protze, Petrof, Lauberger i Gloss. Fortepjany te mają zazwyczaj inny kształt niż zwykłe, wygięcie skrzyni i wewnętrznej ramy metalowej jest obustronne, tak, że tył fortepjanu wygląda owalnie. Zarówno struny basowe, jak dłuższe wiolinowe skrzyżowano ku środkowi, uzyskując przez to znaczniejszą ich długość (1,55 cm.). Amerykanie odpowiedzieli na ten wynalazek równie krótkimi fortepjanami, lecz o tonie jeszcze większym. Uwzględniając niektóre pomysły niemieckie, poszli jednak inną drogą i przedewszystkiem wyrzucili wszystko, co nie było niezbędnie konieczne, aby oszczędzić jak najwięcej miejsca na samą długość strun. Tak więc w fortepjanach np. firmy Chickering rama metalowa, trzymająca struny, dotyka prawie bezpośrednio zewnętrznej skrzyni, kołki strun rozpoczynają się prawie bez odstępu za brzegiem skrzyni. Aby jeszcze



zmniejszyć rozmiar, wyrzucono także boczne obsady drewniane przy klawjaturze, które tu nie są szersze od klawiszy.

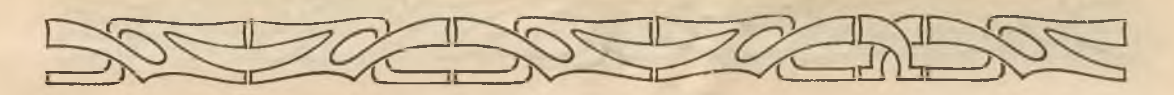
Pjanina przechodzą obecnie proces odwrotny: zwiększają się. Jasnem jest, że przez powiększenie można uzyskać większą długość strun, zbliżyć je do długości strun fortepjanowych. Prym wiodą tu Amerykanie, zwłaszcza firma Brewster, budująca pjanina, w których struny są mało co krótsze niż w fortepjanie. Oczywiście i tutaj nie da się zupełnie zapobiedz huczeniu, którego przyczyną są w niemałej mierze warunki rezonansowe, ale bądźcobądź jest ono ogromnie zmniejszone.

Równocześnie z temi usiłowaniami pracuje szereg wynalazców nad ułatwieniem techniki gry. Wielką reformą w tym kierunku była tak zwana klawjatura promienista (*Strahlenklaviatur*), która w ostatnim czasie znacznie się rozpowszechniła. Ma ona na celu umożliwienie utrzymania tego samego układu ręki we wszystkich oktawach. Osiągnięto to częściowo w ten sposób, że klawisze od środka klawjatury zmniejszają się skośnie ku środkowi, zaś na obu końcach klawjatury są już zupełnie promienisto ułożone. Dzięki temu wychylenie ręki w odleglejszych oktawach staje się mniejsze, bo palec wcześniej napotyka klawisz i w korzystniejszem położeniu.

Od klawjatury promienistej był już krok tylko do klawjatury łukowej, którą skonstruował muzyk australski Clutsam i która od niego otrzymała nazwę. Fryderyk Clutsam, urodzony w Nowej Zelandji i liczący obecnie 40 lat życia, kształcił się w Melbourne. Specjalnością jego jest wiolonczela, gra jednak dobrze na fortepjanie; jest on również doskonałym teoretykiem i wykłada teorje muzyki na uniwersytecie w Melbourne. Na myśl wynalazku naprowadziły go studja nad techniką fortepjanową. Używana dotychczas klawjatura nie jest taką, jakiejby wymagała budowa ludzkiej ręki; w dalszych oktawach ręka przybierać musi nienaturalne położenia. Następstwem tego są przemęczenia i choroby mięśni i ścięgien, nietylko w ręce, lecz w całem ramieniu.

Aby zapobiedz im, używali pjaniści rozmaitych środków, ćwiczeń gimnastycznych, ćwiczeń metodą Virgila na klawjaturze niemej i t. p. Niezbyt dawno Amerykanin, Horace Clark, proponował nową metodę: ćwiczenia stojąco na podwyższonym fortepjanie i t. p. Wszystko razem dowodzi, że w dotychczasowym systemie trzymania ręki i ramienia było coś nieprawidłowego. Klawjatura Clutsama zapobiega tym brakom, a ma przytem tę wielką zaletę, że jest tylko udoskonaleniem istniejącej i że z tego powodu przeuczanie się nie jest potrzebne.

Istotą klawjatury Clutsama nie jest tylko jej kształt łukowy, lecz i to także, że łuk przez nią opisany jest obliczony w najdrobniejszych szczegółach i jest kombinacją szeregu łuków, które zataczają podczas gry oba ramiona, ręce, a nawet palce, przyczem wynalazca za centra tych łuków przyjmuje słusznie barki, łokcie i przeguby. Ku środkowi łuki te wyrównują się, co jest uzasadnione tem także, że i zwykła klawjatura w środku nie nastręcza przy grze trudności. Z tą samą łatwością bierze się teraz najwyższe i najniższe oktawy, które prócz tego są nieco zbliżone do grającego. Ważnem jest również przedłużenie klawiszów, przyczem przy wielu akordach unika się wymuszonego skrzywienia palców. Wskutek równego napięcia ręki we wszystkich oktawach ułatwione jest znacznie wykonywanie arpegjów. Obok innych zalet należy nawiasowo podnieść, że przy klawjaturze Clutsama ustanie to tak komiczne nieraz rzucanie się pjanisty w tę lub ową stronę. Do szybkiego rozpowszechnienia klawjatury Clutsama przyczyni się niewątpliwie jej nizka cena i możność zastosowania jej do każdego fortepjanu. Już obecnie posługuje się nią kilku wybitnych pjanistów, między innymi Ernest Dohnanyi i Maria Carreas.



(O klawjaturze Clutsama pisaliśmy w r. z. w № 12. Przyp. Red. „Przeglądu Muz.").

W uwagach powyższych podano najważniejsze zdobycze techniczne z ostatniego czasu w dziedzinie fortepjanowej. Wynalazcy pracują jednak bez przerwy dalej, to też nie można wątpić, że najbliższa przyszłość przyniesie nowe udoskonalenia".

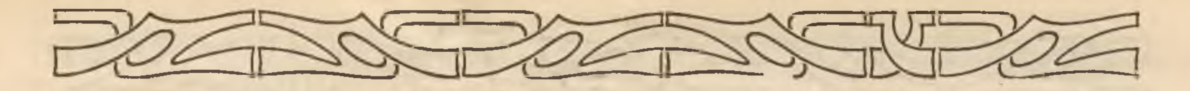
Współcześni muzycy polscy.

(*Ciąg dalszy*).

Świerzyński Michał, ur. się 25 października 1868 r. w Krakowie. Kształcił się w konserwatorjum krakowskiem pod kierunkiem Drozdowskiego i Płacheckiego (fortepjan) i Żeleńskiego (harmonja i kompozycja). Był zastępczo kierownikiem „Lutni" krakowskiej, chóru akademickiego, pracując przytem na polu pedagogicznem. Napisał muzykę do sztuk: „Śpiący rycerz", „Ukraińcy", „Kochanowski", „Stare miasto", „Jojne Firułkes", „Kusiciele ludu" i t. d., kilkadziesiąt pieśni na głos solowy wydanych drukiem u Krzyżanowskiego, Piwarskiego i Zwolińskiego w Krakowie i u Gebethnera w Warszawie, drobne utwory fortepjanowe, kantaty, suity, symfonję i opery „Ksenia" i „Zosia".

Walter Edmund, ur. 24 listopada 1872 r. w Grzymałowie (Galicja). Początków muzyki uczył się w Kołomyi u Wrońskiego, harmonję i kontrapunkt studjował samoistnie, korzystając jedynie ze wskazówek ojca, Adolfa. Mieszka we Lwowie. Od r. 1899—1900 pisywał sprawozdania z ruchu muzycznego w „Dzienniku polskim". Na konkursach lwowskiego „Echa" zdobył dwukrotnie nagrody za utwory chóralne. Zamieścił szereg artykułów w „Słowie polskim", „Wiadomościach artystycznych" i in. pismach, wygłosił we Lwowie i Kołomyi sporą liczbę odczytów i pogadanek z dziedziny muzyki. Dorobek kompozytorski obejmuje utwory fortepjanowe, dużą ilość pieśni do słów polskich i niemieckich, chóry męskie i mięszane, sonatę skrzypcową, koncert fortepjanowy, serenadę smyczkową, poemat symfoniczny „Moja pieśń wieczorna", poemat „w Szwajcarji", operetkę „Student na wędrówce", kwartet smyczkowy, etc.

Wallek-Walewski Bolesław, ur. się w r. 1885. Studja muzyczne odbył w konserwatorjum lwowskiem, następnie w Krakowie, tam też ukończył gimnazjum i uniwersytet. Harmonji uczył się pod kierunkiem Żeleńskiego, kompozycyi u Riemanna. Z prac twórczych, znanych publicznie przez wykonanie czy wydawnictwo wymienić należy: pieśni na głos solowy (wydane u Piwarskiego i Krzyżanowskiego w Krakowie i u Breitkopfa w Lipsku), pieśni na chór męski, preludjum fortepjanowe, poemat symfoniczny „Paweł i Gaweł" i „Suita liryczna" na orkiestrę. Mieszka w Krakowie, gdzie jest kierownikiem chóru akademickiego i innych pomniejszych, krytykiem muzycznym („Nowa Reforma" i „Krytyka") i profesorem Instytutu muzycznego (harmonja i historja muzyki).



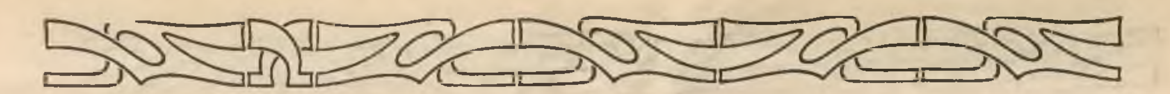
M. Bałakirew.

29 maja zmarł w Petersburgu kompozytor rosyjski Bałakirew założyciel nowej rosyjskiej szkoły, należący wraz z grupą sprzymierzeńców: Cui, Mussorgskim, Korsakowem i Borodinem do „nowych synów“ Glinki i Dargomyżskiego (z grona tego został obecnie tylko Cui).

Bałakirew ur. się w r. 1836 w Niżnim Nowgorodzie, kształcił się na uniwersytecie kazańskim, grę na fortepjanie studjował pod kierunkiem matki, a następnie w Moskwie. Zdobycie wiedzy teoretyczno-muzycznej zawdzięczał sam sobie. W młodym wieku poznał był Ułybyszewa (pisarz muzyczny rosyjski 1794--1858), dzięki jemu zaznajomił się z arcydziełami zachodniej literatury muzycznej, studjował przy pomocy własnej orkiestry Ułybyszewa naukę instrumentacji i badał ludową pieśń rosyjską, co nie pozostało bez wpływu na jego dalszą twórczość. W 19 r. życia przeniósł się do Petersburga, dał się poznać publicznie jako pjanista i kompozytor: zwłaszcza na polu kompozycji wprowadził był w zachwyt Glinkę, który widział w nim swego następcę. W końcu lat pięćdziesiątych zgrupowało się koło Bałakirewa grono młodych kompozytorów rosyjskich: Cui, Musorgski, następnie Rimskij-Korsakow i Borodin. Wszyscy czterej, jak również i sam Bałakirew byli autodydaktami, razem studjowali partytury wielkich mistrzów, rozszerzali swój horyzont muzyczny i pielęgnowali ideały artystyczne, na które mieli wpływ z jednej strony Glinka i Dargomyżski z drugiej strony Schumann, Berlioz i Liszt. Bałakirew jako najbogatszy w zasób doświadczeń i wiedzy był duszą i głównym kierownikiem kółka, które odegrało tam ważną rolę w dziejach muzyki rosyjskiej. Za zasługę przyznać należy Bałakirewowi że członkom—sprzymierzeńcom umiał dodać bodźca do wewnętrznego rozwoju muzycznego, starając się przytem aby każdy z nich zachował własne cechy indywidualne. Przez pewien czas Bałakirew miał nawet wpływ na Czajkowskiego, a niektóre dzieła mistrza rosyjskiego jak np. „Romeo i Julja“ napisane były według rad i wskazówek Bałakirewa. W celu propagowania kompozycji członków kółka i mistrzów z zachodu (zwłaszcza Berlioza i Liszta) założył był instytucję pod nazwą „Bezpłatna szkoła muzyczna“, która miała na celu nie tyle stronę pedagogiczną (wykładano tylko przedmioty teoretyczne i śpiew) ile organizowanie koncertów orkiestrowych i zapoznawanie szerokich mas z celniejszymi utworami swojskiej i obcej literatury muzycznej. O wielkiem znaczeniu kulturalnem, jakie miały rzeczone koncerty dla Petersburga, zbytecznem byłoby dodawać. Powołany na stanowisko dyrektora koncertów Ces. Tow. Muz. (1867—1869) zapragnął szerzyć swą ideę w kierunku raz obranym, lecz napotkawszy na przeszkody zrzygnował z tego tytułu.

Doniosłą była działalność Bałakirewa jako kierownika nadwornej kapeli w Petersburgu (1883—1895). Zarówno programy koncertów tej orkiestry jak i sama produkcja odpowiadały zawsze wszelkim wymaganiom artystycznym.

Jako kompozytor Bałakirew nie odznaczał się zbytnią płodnością. Pisał niewiele w dodatku przychodziło mu to z pewną trudnością. Pomysły a nawet całe dzieła ulegały często modyfikacji a nawet gruntownym przeróbkom. Na dorobek kompozytorski zmarłego składają się: muzyka do „Króla Lir“ (napisana 1858—1861), poemat symfoniczny „Tamara“ (naszkicowany w r. 1867, ukończony w r. 1882), dwie symfonje; „C-dur (naszkicowana w latach 60-tych, ukończona w r. 1897) i d-mol (wykonana po raz pierwszy w r. 1909), uwertury: „Czeska“, „Hiszpańska“, „Na tematy rosyjskie“, i „1000 lat“, suita „Szopenjana“, oraz spora liczba mniejszych lub większych kompozycji fortepjanowych i pieśni solowych, z których niektóre cieszą



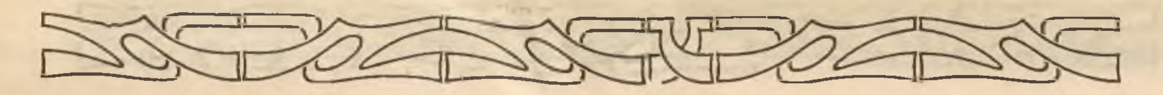
się nawet popularnością. Talent Bałakirewa najkorzystniej przedstawia się w utworach fortepjanowych, które w rozwoju rosyjskiej literatury fortepjanowej — pozbawionej do czasów Bałakirewa prac wybitnych oryginalnych — odegrały ważną rolę. Z tej gałęzi literatury muzycznej pierwsze miejsce zajmuje fantazja „Islamej“. Cennym jest też zbiór rosyjskich melodji ludowych, opublikowany przez Bałakirewa w r. 1866. Posłużył on pod niektóremi względami za wzór dla innych zbieraczy i pobudził do bliższego zapoznania się ze skarbnicą pieśni ludowej.

Zmarły był gorącym wielbicielem naszego wielkiego poety tonów, Fr. Chopina. Pierwszy podjął myśl wzniesienia pomnika w miejscu urodzenia mistrza, był obecnym na akcie odsłonienia i przyjmował udział (jako pjanista) w części koncertowej uroczystości.

Zgon Bałakirewa opłakuje cały rosyjski świat muzyczny z prasą na czele. Zasługi zmarłego stawiane są wysoko; „gdyby nie Bałakirew — czytamy w jednym ze wspomnień pośmiertnych — nie byłoby nowej rosyjskiej szkoły, gdyby nie on, historja nie zapisałaby faktów odrodzenia życia muzycznego w Rosji“.

Robert Schumann w stosunku do sławnych muzyków i poetów.

Jakkolwiek znaczenie Schumanna w muzyce dopiero po jego śmierci należycie ocenione zostało, za życia już wywierał on duży wpływ na sfery artystyczne. Uznanie, jakie zjednał sobie za życia, zawdzięczał przedewszystkiem klasykom: na ich bowiem natchnieniach kształcił i pogłębiał swą wiedzę muzyczną. Zasługi współczesnych mu kompozytorów oceniał z całą bezstronnością, a talenty głębsze pociągały go za sobą: badał je i poddawał się ich wpływom. Schumann nie zawsze unikał ludzi, nie zawsze przedstawiał typ tęskniącego za samotnością marzyciela, za jakiego zwykle jest uważany. W lecie r. 1833 miał zwyczaj odwiedzać restaurację „Zum Kaffebaum“ w Lipsku. Tam spotykał przedstawicieli świata artystycznego młodszej gieneracji, a między nimi poważniejszego już wiekiem Wiecka. Zajmował zwykle miejsce przy oddzielnym stoliku i, marząc z nawpół zamkniętemi oczyma, najczęściej nie brał udziału w rozmowach mało go interesujących. Lecz gdy dysputa dotyczyła klasyków, gdy Czernego, Herza lub Hüntena stawiano wyżej jak Mendelssohna, Webera, Schuberta, Chopina stawal w ich obronie, zapalal się i postanowił ująć się za krzywdzonymi i plenić ród filistrów. Wtedy też zrodziła się w nim myśl założenia własnego organu muzycznego, przy którego pomocy mógł by skutecznie przeprowadzić swoje ideę i przygotować grunt pod nową muzykę przyszłości. W gronie pokrewnych mu duchem przyjaciół myśl jego spotkała się z gorącem uznaniem i w r. 1834 (w kwietniu) ukazał się już był pierwszy numer czasopisma „Neue Zeitschrift für Musik“. Wypowiedziawszy wojnę wszystkim „muzykantom salonowym“ i filistrom w sztuce, Schumann organ swój uczynił jednocześnie ostoją postępu w muzyce. W krótkim czasie młode czasopismo liczyło już kilku wybitnych współpracowników, przejętych jedną wspólną ideą: ideą propagowania prawdziwej sztuki, tępienia rutyny i oczyszczenia niwy muzycznej z chwastów. Grupa osób zebrana wokoło “Neue Zeitschrift für Musik“ nazwała Schumanna „Da-



vidsbund'em", Króla Dawida, zwycięzce filistrów, obrano mu za patrona. Później pod nazwą „Davidsbündler" rozumiano współpracowników i przyjaciół Schumanna.

Wyznawca romantyzmu i mistycyzmu nadaje Schumann sobie i swoim sprzymierzeńcom specjalne imiona. Florestan lub Euzebjusz personifikowały Schumanna, często też zwał się Raro, choć imię to nadal był pierwotnie Wieckowi; Schunke zwał się Jonathanem, Hnorr—Juliusem, Rakemann znany był jako Welt, Clara Wieck jako Chipara albo Zilia. Prawie wszyscy wybitniejsi muzycy swego czasu, a więc Mendelssohn, Chopin, Hiller, Taubert, Stefan Heller, Gade, Henselt, Franz, Berlioz ocenieni są w krytykach Schumanna do Mendelssohna. „Mendelssohn—mawiał Schumann—jest ten, na którego spoglądam jak na wysoką górę, jest on prawdziwym bogiem, prawie niema dnia, żeby nie wygłosił kilku zdań, któreby się nie dały zamienić na złoto". Albo: „Mendelssohn jest najlepszym muzykiem, jakiego obecnie świat posiada". „Jest on Mozartem XIX wieku". O grze Mendelssohna wyrażał się „myślę często: tak musiał grać Mozart". Cenił też Mendelssohna jako najlepszego krytyka, który każdemu z żyjących muzyków śmiało może spojrzeć w oczy. Mendelssohn odwzajemniał się Schumannowi: wykonywał jego kompozycje na koncertach Gewandhausu, powołał go na stanowisko profesora założonego przez się konserwatorjum w Lipsku. Jednakże Schumann, jako człowiek, nie cieszył się sympatją Mendelssohna. Mimo to Mendelssohn uważał się stale za przyjaciela Schumanna i Klary Wieck.

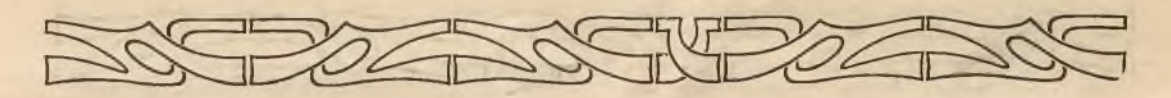
Muzyka Schuberta, zwłaszcza jego pieśni, porywały Schumanna. On też odnalazł w spuściźnie po zmarłym twórcy „Króla Olch" jego wspaniałą symfonję C-dur, nazwał ją dziesiątą muzą po dziewięciu beethovenowskich, zwrócił na nią uwagę świata muzycznego i przyczynił się do wykonania jej przez Mendelssohna w lipskim Gewandhausie. Starał się też o rozpowszechnienie tria B-dur i Es-dur, głosił o kompozycjach Schuberta zdania jak najpochlebniejsze, nazywając go najwybitniejszym po Beethovenie i najgienjalniejszym z młodych kompozytorów.

O wzajemnym stosunku Schumanna do Chopina znajdą czytelnicy uwagi w artykule „Stosunek Chopina do sławnych muzyków i poetów" (zeszyt 5 i nastepne). O tem, że Chopin nie uważał Schumanna za wybitnego kompozytora świadczy i to, że uczniom swoim nigdy nie dawał do grania utworów przedstawiciela „Davidsbundu", dedykowany zaś naszemu mistrzowi schumannowski „Karnawał" nazwał dziełem małej wartości.

Symfonję fantastyczną Berlioza powitał owacyjnie. W stylowej analizie dzieła zwracał jednocześnie uwagę na niesprawiedliwe pominięcie mistrza francuskiego w programach koncertów abonamentowych. Dwa koncerty Berlioza, dane w Lipsku w r. 1843, ocenił bardzo pochlebnie, a podczas pobytu Berlioza w domu Schumannów, wykonano kwintet i dwa kwartety twórcy „Symfonji fantastycznej".

Z Lisztem pozostawał Schumann w stosunkach przyjacielskich. Różnica jednak charakterów była częstem powodem do nieporozumień. Schumann oburzał się na wyróżnianie przez Liszta Meyerbeera kosztem Mendelssohna. Muzą Meyerbeera nie zachwycał się Schumann wcale, krytykował jego efekty sceniczne, a opery „Prorok" i „Hugonoci" nie wzbudzały w nim najmniejszego zainteresowania.

Wagnera cenił jako natchnionego człowieka i poetę, jako kompozytorowi przyznawał tylko pewną oryginalność. Zawarcie znajomości w Dreznie i spotykanie się dwa razy tygodniowo w towarzystwie Hillera, Reineckego, Rietschela i Auerbacha nie zbliżyła wcale mistrzów, a sądy, jakie wygłaszali o sobie, były nieraz komiczne. Wagner opowiada: „Schumann jest natchnionym muzykiem, lecz jako człowiek, jest nieznośny. Powróciwszy z Paryża, odwiedziłem go; rozmawiałem



o stosunkach muzycznych we Francji i u nas, o literaturze i polityce, on jednak w ciągu prawie całej godziny zachowywał się jak głuchoniemy. Trudno przecież ciągle samemu rozmawiać. Nieznośny człowiek!" Schumann zaś o Wagnerze pisze: „Wagner posiada dużo swady, myśli dławią go prawie, nie można go długo słuchać". Partyturę „Tannhäusera" dał Wagner do przejrzenia Schumannowi. Dzieło nie zachwyciło go zbytnio, kiedy jednak usłyszał je w teatrze, zmienił pierwotny sąd. „Tannhäuser zawiera dużo ustępów oryginalnych, głębokich i o wiele lepszych aniżeli pierwsze opery Wagnera — pisze Schumann — lecz dużo jest w nim i trywjalności; w sumie może być cennym nabytkiem dla sceny".

A jak serdecznie ujął się za Brahmsem: „On musiał przyjść" — zaczyna swój artykuł p. t. „Neue Bahnen", w którym głosi o wielkim talencie Brahmsa. On i Klara Schumann uważali Brahmsa za gienjusza zesłanego z niebios.

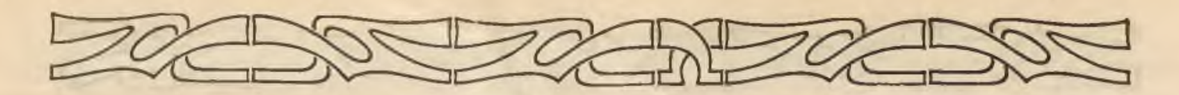
(Dok. nast.).

KORESPONDENCJE.

(Dok.). *Medjolan, w czerwcu.*

Sala koncertowa zrehabilitowała do pewnego stopnia braki poprzednich miesięcy na polu muzyki poważnej. Mieliśmy tu kilka koncertów zarówno pod względem treści, jak i wykonania bardzo zajmujących. I tak zespół Polo-Consolo wykonał z dużem zrozumieniem 10 sonat Beethovena, z których najwięcej podobały się sonata A dur op. 30 Nr. 1 i sonata kreutzerowska. Bardzo interesującym był koncert na starych instrumentach, dany przez „Société des Concerts d'Autrefois", które zdobyło gorący poklask wysoce artystycznem wykonaniem dzieł Bacha, Boismortiera, Sacchiniego, Rameau, Hasse, Couperin'a, Paradisiego i Marcella. Tow. przyjaciół muzyki wystąpiło z koncertem, na którym doskonały kwartet Abbiate, wykonał kwartet op. 35 Wincentego D'Indy, kwartet op. 33 Boccheriniego i kwartet op. 17 Sgambatiego. Z produkcji tej najciekawszym i bezsprzecznie najwyżej stojącym zarówno pod względem formy jak i inwencji muzycznej, był kwartet Wincentego D'Indy, który nie spotkał się tu z uznaniem na jakie zasługuje, gdyż nie został przez tutejszą publiczność zrozumiany.

Prawdziwy entuzjazm natomiast wywołały 2 koncerty Isaye - Pugno, na których dwaj znakomici wirtuozi, wykonali wspaniałą sonatę Bacha G-dur nr. 6, sonatę D-dur Mozarta, sonatę kreutzerowską Beethovena i bardzo względnej wartości sonatę e-mol op. 24 Lazzariego (tyrolczyka) ucznia C. Francka. Oprócz tego, każdy z nich wykonał szereg utworów Händla, Rameau, Scarlattiego, Hillera, Chopina, Wieniawskiego, Liszta i t. d. Bajecznie też zagrali Raul Pugno i Theo Isaye (brat skrzypka) znane warjacje Schumanna na dwa fortepjany. Szereg koncertów symfonicznych, których brak tak bardzo dawał się odczuwać miłośnikom muzyki poważnej, zainaugurowała orkiestra monachijskiego „Musik-Vereinu", która wystąpiła z dwoma koncertami w teatrze Dal Verme, pod dyrekcją Ferdynanda Loewego. Orkiestra ta doskonale zgrana i znakomicie prowadzona przez Loewego, wykonała na pierwszym koncercie uwerturę z „Wolnego Strzelca" Webera, symfonję pastoralną Beethovena, serenadę Mozarta, uwerturę z Tannhäusera i śmierć Izoldy, Wagnera, nagrodzona hucznymi oklaskami, dodała nad program świetnie odegrany wstęp do „Śpiewaków norymberskich". Na drugim koncercie oprócz uwertury Berlioza „Benvenuto Cellini" i Strausowskiego Tilla Eulenspiegla, wykonano czwartą symfonję „romantyczną" Brucknera, nieznaną dotąd we Włoszech. Stanowisko i znaczenie tego znakomitego reformatora muzyki symfonicznej i jednego z twórców nowoczesnej polifonji. zbyt jest znane światu muzykalnemu, ażeby módz coś nowego dodać do charakterystyki jego kompozytorskiej. Nie wynika z tego jednak, ażeby miał on być zrozumiany i odczuty przez publiczność włoską, której poważna kultura muzyczna stoi jeszcze na bardzo prymitywnym stopniu doskonałości. Toteż nawet część zawodowej krytyki tutejszej, nie zdołała zorjentować się w „chaosie" impulsywnych emanacji twórczych Brucknera, dziwiąc się entuzjazmowi, którym dziś obdarza go szkoła wagnerowska.



Bardzo ciekawym był koncert orkiestralny pod dyrekcją Tulia Serafina, (przyszłego dyrektora Scali) wyłącznie na instrumentach smyczkowych, wykonanych w fabryce kremończyka Sacchaniego, (rzekomego odkrywcy tajemnicy stradiwarjusowskiej). Na koncercie tym orkiestra Scali wykonała: suitę Griega, arję Bacha na strunie *G*, andante Catalaniego, Moto perpetuo Paganiniego, Menuetto celebre Boccheriniego i Saltarello, op. 27, Griega. Wykonanie tego koncertu potwierdziło raz jeszcze znakomite zdolności Serafina, jako dyrygienta. Najwyżej ze wszystkich tegorocznych produkcji muzycznych tutejszych, stanęły bezwątpienia koncerty, zorganizowane przez Tow. koncertów symfonicznych, które zaprosiło do współudziału rozgłośnej sławy kapelmistrza, Wilhelma Mengelberga. Mieliśmy dotąd sposobność słyszeć 1 i 3 koncert pod jego dyrekcją, (drugi był powtórzeniem pierwszego). Znakomity ten artysta urodzony w Utrecht (Holandja) doskonały pjanista i organista, jest prawdziwym poetą tonów. W Paryżu nazwano go magiem orkiestry i powiedziano, że zdołałby poruszyć kamienie. Jego niezwykle plastyczna mimika i bajeczna ekspansja połączona z ognistym temperamentem, oddziaływają na współwykonawców w sposób dziwnie suggiestywny. Mengelberg porywa swoją orkiestrę, tak samo jak porywa publiczność, którą doprowadza do wybuchów entuzjazmu. Na pierwszym koncercie wykonał on wspaniałą suitę Bacha D dur, karnawał rzymski Berlioza, fragment z Siegfreda Wagnerowskiego (Życie lasu) i niepozbawione pewnej banalności preludja Liszta. Najwspanialej jednak wypadła w interpretacji Mengelberga czwarta symfonja Schumanna d-mol. Mengelberg potrafił uwypuklić w sposób bajecznie przezroczysty, wspaniałe błyski schumanowskiej inspiracji, retuszując z rzadkim wirtuozowstwem braki instrumentacyjne pięknego tego dzieła, które zresztą zawsze były słabą stroną Schumanna. Trzeci koncert Mengelberga rozpoczął się uwerturą Anakreonta Cherubiniego, następnie wykonano koncert symfoniczny h-mol, op. 20, na fortepjan i orkiestrę, młodego kompozytora Franco da Venezia. Koncert ten dodatnio świadczy o dojrzałym talencie autora, a szczególnie środkowa część andante, wykazuje doskonałe opanowanie wielkich form instrumentacyjnych. Pjanistka Fauny Devies, która wzięła udział w tym koncercie, posiada świetną technikę i duszę wysoce artystyczną. Gwoździem tego koncertu była czwarta symfonja gienjalnego Brahmsa, świetnie wykonana, i uwertura akademicka tegoż kompozytora. W końcu wspomnieć należy o olbrzymiem powodzeniu, jakie miał tu słynny skrzypek Franz von Vecey, który dał kilka koncertów w teatrze Della Scala, przy zapełnionej widowni. Jakkolwiek, licząc się z upodobaniem tutejszej publiczności, Vecey grał przeważnie utwory napiętrzone ogromnemi trudnościami technicznemi, to poza bajeczną techniką wykazał nadzwyczaj piękny miękki i śpiewny ton, a gra jego roztaczała urok słodkiego czaru i natchnionej poezji.

Romuald Rebczyński.

Nowości wydawnicze.

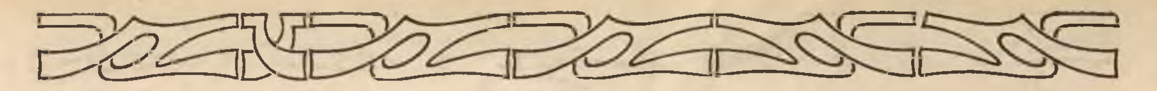
Fryderyk Chopin — w setną rocznicę urodzin.

(Poznań 1910 — Skład główny w księgarni Niemierkiewicza — plac Wilhelmowski 3).

Staraniem bardzo ruchliwego i energicznego poznańskiego komitetu im. Chopina, pojawiła się niedawno dwuarkuszowa broszura (wielkiej ósemki) pod podanym w nagłówku tytułem, która rozeszła się szeroko po wszystkich ziemiach dawnej Rzeczypospolitej. Broszurka ta napisana przez d-ra Tadeusza Schultza, znanego działacza w Poznaniu, utrzymana jest w tonie bardzo popularnym i w sposób wcale barwny a przytem możliwie zwięzły daje jasny pogląd na życie i twórczość naszego mistrza. We wstępie swej pracy określa autor przystępnie istotę kultury i jej doniosłość; podnosi znaczenie narodowej kultury polskiej, omawiając w dalszym ciągu wybitne postacie z dziejów naszych, poczem daje jasny pogląd na twórczość Chopina. Następne trzy rozdziały poświęca autor życiu Chopina (Chopin w kraju 1810—1830; Chopin w Paryżu 1831—1848; ostatnie lata Chopina 1848—1849). W drugiej połowie broszury spotykamy rozdział o Chopinie jako człowieku, Chopinie pjaniście a wreszcie ustęp o Chopinie w stosunku do społeczeństwa polskiego. Dokładny wcale spis arcydzieł Chopina z wyszczególnieniem tytułów wszystkich pieśni jego zamyka całość.

Przystępna nader cena broszurki (parę kopiejek) powinna zachęcić wszystkie towarzystwa oświatowe do nabywania jej i rozdawnictwa między lud nasz, tembardziej, że przy większym odbiorze cena jej znacznie spada. (Lwów) *D. B—i.*

Dr. Edgar **Istel**: Die Blütezeit der musikalischen Romantik in Deutschland. Lipsk 1909, B. G. Teubner, 8⁰, 168 str.



Autor, znany pisarz muzyczny i kompozytor (Monachjum, uczeń prof. Sandbergera i Thuillego), daje po raz pierwszy ogólny lecz bardzo plastyczny obraz romantycznej muzyki w Niemczech (Weber, Spohr, Marschner, Schubert, Loewe, Mendelssohn, Schumann, Hoffman, Nicolai). Większe podręczniki historji muzyki (Reissmann, Naumann, Langhans, Riemann, Ritter) zawierały niejedno piękne i trafne zdanie o tej epoce; dr. Istel jednakże dzięki licznym publikacjom nowszym (bjografje, listy, wydawnictwa pism Schumanna, Spohra i t. d.) uzupełnia wszystkie poprzednie prace i daje bardziej syntentyczny obraz tej ciekawej epoki. Nawiązuje ówczesne prądy muzyczne z literackiemi (pisma Wackenrodera, Tiecka, Schleglów, E. T. A. Hoffmanna) i wskazuje na ich związek. Nie pozostawiałaby ta piękna książka nic do życzenia, gdyby autor był więcej wniknął w romantyczne pierwiastki w twórczości Beethovena. Trafne spostrzeżenia, wielkie oczytanie autora, potoczysty język—to zalety, które zastąpią wszelkie „polecenia gorące". *Dr. A. Ch.*

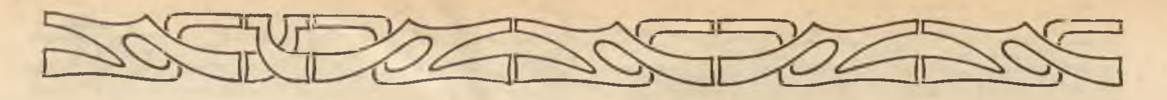
Czeczot: Darum (Odpowiedź na „Warum" Schumanna). L. Idzikowski, Kijów.

Są pewne pytania, na które odpowiedź jest niema. I ta odpowiedź jest jedyną i bez słów nawet zrozumiałą. Takiem za pytaniem jest cudowne „Warum" Schumanna. Niejaki p. Czeczot postanowił dać Schumannowi odpowiedź. Gdyby nie tytuł przedrzeźniająco naiwny możnaby autorowi odpowiedzieć słowami Schumana: gienjusz tylko gienjusz rozumie. Ale dlaczego p. Czeczot nie poprzedził swego słabo sentymentalnego czynu namysłem? Warum?

Dr. A. Ch.

= **Die Lehre von der vokalen Ornamentik.** *Hugo Goldschmidt.* Erster Band: Das 17. und 18. Jahrhundert bis in die Zeit Glucks. Charlottenburg. Verl. von Paul Lehsten. W 8-ce. Str. 228 i 98.

Książka d-ra Hugona Goldschmidta o „wokalnej ornamentyce" (czyli ozdobnikach w śpiewie, a więc tryl, mordent, ozdobny pasaż, biegnik—wogóle koloratura) minionych stuleci, podczas których sztuka śpiewania stała o wiele wyżej, niż dziś, gdy rozkoszowano się najczystszym wokalizmem, niejako zmysłową stroną techniki śpiewackiej—otóż ta książka miała wprawdzie poprzedniczki pod postacią prac Chrysandra, Kuhna, Kuhlsa i t. d., jednakże dr. Goldschmidt—znany badacz historyi opery i śpiewu—przewyższył je co do sumiennego opracowania tematu i wyczerpania źródeł teoretycznej i praktycznej muzyki, przytoczenia klasycznych przykładów objaśniających maniery śpiewaków, po części też instrumentalistów. Książka ta jest w istocie godną lektury wyczerpującej, a wykonawcy dzisiejsi muzyki dawniejszej, święcącej coraz okazalszy renesans, powinni ją posiadać. Tylko niewiele dzieł naukowych muzycznych powstało w ostatnich czasach, dzieł równie bogatych w treść. Oczywiście nie można nie pwspomnieć, że także badaczom polskiej muzyki przyniesie ona wielką korzyść. Już w XVI stuleciu sztuka koloryzowania głosów wokalnych była u nas bardzo rozpowszechniona, a celowali w niej zwłaszcza Szamotulski i Leopolita. Z „Eksklamacyi" tego pierwszego przytoczyłem jeden „biegnik" w mej pracy p. t. „Stosunek muzyki polskiej do zachodniej w XV i XVI wieku". Leopolita oplatał „mordentami" (w obrębie kwarty) motyw z pieśni polskiej wielkanocnej, który użył w swej „mszy paschalnej". Zieleński (XVII wiek), wyborny znawca sztuki śpiewackiej i jej wirtuozowskich sztuk („quas Itali gorgia vocant" —jak sam pisze), używał przeróżnych koloratur, często w „programowych" celach malarstwa muzycznego (np. tryl w motecie *Terra tremuit*). Jego polscy następcy, jak Jarzembski, Pękiel, a zwłaszcza Mielczewski, poszli jeszcze dalej; wszak byli „Włochami", a we Włoszech szkoła wenecka i neapolitańska posunęły kult wokalnej koloratury do ostatecznych granic. W drugiej połowie XVII wieku osiąga i u nas ta sztuka swój szczyt, zwłaszcza w dziełach zwanych „concerto" lub „aria". Jednym z takich typowych przykładów może być np. solo tenorowe z „concerto" Jacka Różyckiego, kapelmistrza króla Jana III. Przykładów takich możnaby wyliczyć sporo. Znakomitemu dziełu d-ra Goldschmidta, którego drugi tom oczekiwany jest z zupełnie zrozumiałą niecierpliwością, możnaby życzyć tylko, aby w wydaniach następnych uwzględniło jedną kwestję: mianowicie sprawę wpływu koloratur i ornamentacji wokalnych na tempo w wykonaniu utworu. Zajmując się historją dyrygowania znalazłem przypadkiem w dziele Wolfganga K. Printza p. t. „Musica modulatoria vocalis" (1678, str. 37 sq.) następującą uwagę: śpiewak ma zważać na takt i stosować się do dyrygenta, „welches er fürnemlich thun soll, wenn er merket, dass der Director wegen einer zierlichen Figur, so etwan vor (sic) einem künstlichen Musico gemachet wird, die Zeit des Tacts verlängert" i t. d. Jest to zresztą uwaga tylko mimochodem rzucona. *Dr. A. Ch.*



— **Cantus Ecclesiastici** iuxta Editionem Vaticanam ad usum Clericorum collecti et illustrati. *P. Don Johner O. S. B.* Verlag von Friedrich Pustet. Regensburg. 12-ka, str. 146. 1909.

Praca O. Johnera, znanego i wybitnego badacza chorału gregorjańskiego, stanowiąca III tomik wybornego wydawnictwa ks. d-ra H. Weinmanna p. t. *Kirchenmusik*, należy do tych popularnych podręczników, którym wróżyć można trwałą wartość. Cel jej określił autor w prefacji: *Ut porro in parvo et... dilucido compendio omnia stricte necessaria concludantur.* Wykład przejrzysty i jasny sprawia, że książeczka ta, której niesłychanie nizka cena (1 m.) jest rzeczą niemniej ważną, służyć może znakomicie jako wstępne studjum do poznania *Graduale romanum* (1908) i innych obszernych tego rodzaju wydawnictw z epoki wydatnej działalności Piusa X na polu reformy liturgicznego śpiewu.

Dr. A. Ch.

Popis szkoły warszawskiego Tow. muz.

Tegoroczny popis Szkoły Towarzystwa Muzycznego przekonał licznie zebraną w sali Filharmonji publiczność, że uczelnia ta posiada najważniejsze, niezbędne do normalnego rozwoju warunki, mianowicie dobry kierunek artystyczny i odpowiedni dobór sił pedagogicznych. W wykonaniu dużego i (z małymi wyjątkami) bardzo zajmującego programu, przyjęły udział klasy: fortepjanu, organu, śpiewu solowego, skrzypiec, wiolonczeli i zespoły chóralne. Najliczniejszy zastęp popisujących się przedstawiła publiczności doskonale prowadzona klasa śpiewu solowego prof. Myszugi. Z pośród uczennic tej klasy najkorzystniej wyróżniła się p. E. Friedmanówna (tak pod względem głosu jak i kultury muzycznej) odśpiewaniem arji z „Damy Pikowej“ Czajkowskiego. Również dodatnio ze strony artystycznej przedstawiły się pp. N. Grafczyńska i C. Rzepecka (pierwsza odśpiewała „Bladą różę“ Wertheima, a druga arję z op. „Otello“ Verdi'ego), pp. Stef. Oleska i L. Mrozowska wydały mi się nie zupełnie jeszcze przygotowanemi do występu publicznego. Oprócz solistek popisywał się dobrze ześpiewany zespół tej klasy. Reasumując wrażenia otrzymane z popisu klasy prof. Myszugi, zaznaczyć należy, że znakomity śpiewak nietylko świetnie rozwija głosy, lecz umie także kształcić muzykalność i smak artystyczny swoich uczennic (zaleta rzadko spotykana u nauczycieli śpiewu solowego). Z klasy fortepjanu prof. Domaniewskiego popisywały się pp.: Al. Domańska i J. Męczyńska, oraz p. J. Michałowski. Nie są to może talenty pierwszorzędne, przedstawiają się już jednak bardzo poważnie. P. Domańska odegrała z temperamentem I i II część koncertu g-mol Saint-Saëns'a, wykazując przytem dobrze rozwiniętą technikę i panowanie nad artystyczną stroną utworu. P. Męczyńska (znana z występów na porankach Sekcji Muz. Zb.) stale robi widoczne postępy w zdobywaniu techniki, coraz bardziej wyrównywującej się i w wykończaniu artystycznych szczegółów (wykonała bardzo dobrze koncert a-mol Griega). P. Michałowski odegraniem I-ej części koncertu G-dur Beethovena dowiódł, że jest muzykiem uzdolnionym i inteligientnym. Starannie i z zamiłowaniem prowadzona przez prof. Lysakowskiego klasa organowa miała dwuch przedstawicieli w osobach pp. St. Gałaszkiewicza i T. Wichowskiego, którzy z zadania wywiązali się bardzo dobrze. P. Gałaszkiewicz wykonał poprawnie „Fantazję i fugę h-mol Hesse'go“. P. Wichowski, pomimo widocznej tremy, odegrał preludjum i fugę D-dur J. S. Bacha (dzieło przedstawiające poważne trudności pod względem technicznym) z dużą dozą dobrego smaku w regestrowaniu i swobodą w opanowaniu techniki instrumentu. Również bardzo korzystnie przedstawił się chór tej klasy, doskonale wyćwiczony przez prof. Makowskiego, wykonywując pod kierunkiem swego nauczyciela „Kyrie“ i „Gloria“ z mszy Witta czysto i rytmicznie, a przedewszystkiem stylowo. Klasę skrzypiec reprezentowali: p. N. Kleinmanówna i pp. B. Kagan i St. Krauze. P. Kagan odegrał ładnie i czysto koncert g-mol Brucha. Jest on z trojga występujących najbardziej dojrzałym artystycznie. P. Kleinmanówna wykonała poprawnie, lecz chłodno I i II część koncertu e-mol Dawida. Ten brak zapału da się jednakże łatwo usprawiedliwić, jeżeli się weźmie pod uwagę wartość artystyczną wykonanego przez p. K. utworu. P. Krauze przedstawił się jako skrzypek „młody“, lecz rokujący duże nadzieje na przyszłość. Z klasy wio-

lonczelowej popisywał się p. B. Nudelman, obdarzony ładnym, choć niezbyt silnym tonem, wykonywując bardzo udatnie „Kol Nidrei" Brucha. Prawie wszystkim występującym na estradzie akompanjował wykwintnie i z podziwu godną wytrzymałością p. Feliks Starczewski.

Tad. Cz.

Kronika.

= **Popis Warszawskiego Inst. Muz.** odbył się 26 czerwca. Sprawozdanie zamieścimy w następnym numerze.

= **Muzyka polska w Ameryce.** Jak już donosiliśmy swego czasu, w Chicago jest konserwatorjum polskie. Uczelnię tą założył 6 lat temu p. Marjan Różycki. Według informacji dyrekcji szkoła posiada klasy: skrzypiec, fortepjanu śpiewu solowego, harmonji, kontrapunktu, kompozycji, instrumentacji i śpiewu chóralnego, brak jej tylko pedagogów polaków. Wzywa więc za naszem pośrednictwem muzyków, pragnących osiedlić się w Stanach Zjednoczonych i zająć odpowiednie posady w wspomnianej uczelni o przesłanie ofert pod adresem: Illinois College of Music and Dramatic Art Inc., Chicago, 1227 N. Ashland Ave.

= **p. Eugenjusz Morawski,** warszawianin, wystąpił z powodzeniem na koncercie „Societé Nationale des Beaux Arts" w Paryżu, w charakterze kompozytora. W d. 9-ym czerwca grana była symfonja E. Morawskiego pod dyrekcją autora.

= **Prasa zagraniczna o muzyce polskiej.** Wychodzące w Wiedniu czasopismo muzyczne „Der Merker" w zeszycie 12 i 13 z r. b. zamieściło artykuł d-ra Leona Herza o „Młodopolskich kompozytorach". Powodem do zainteresowania się w Wiedniu współczesną muzyką polską był odczyt Stanisława Przybyszewskiego o Chopinie, wygłoszony w stolicy naddunajskiej 30 marca 1909 r. Autor wspomnianego artykułu na zasadzie informacji udzielonych mu przez d-ra Chybińskiego naszkicował krótki zarys historji muzyki polskiej, począwszy od Elsnera a skończywszy na najmłodszych twórcach sztuki polskiej, poświęcając tym ostatnim większą część pracy, nieco skondensowanej, ale zawierającej sąd trafny i bezstronny. W zakończeniu wzywa dr. Herz osoby dzierżące ster ruchu muzycznego w Wiedniu, aby włączały do programów koncertowych dzieła mistrzów polskich i wyraża życzenie, aby na estradach koncertowych w Wiedniu w roli dyrygientów i solistów występowały jaknajczęściej siły polskie. Utinam ita sit!

= **Prof. Stanisław Barcewicz** obchodzi w roku bieżącym 25 letni jubileusz pracy pedagogicznej w konserwatorjum warszawskiem.

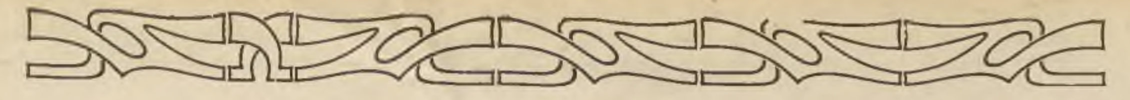
= **Emil Młynarski** doznał ostatnio ogromnego powodzenia w Londynie, dyrygując orkiestrą podczas jednego z koncertów londyńskiej orkiestry symfonicznej. Koncert odbył się w olbrzymiej sali Royal Albert Hall, mogącej pomieścić 8,000 osób. Sala była przepełniona, pod koniec zaś koncertu publiczność urządziła dzielnemu dyrygientowi owację.

= Skrzypaczka **p. Iwanowska-Płoszko** i siostra jej, pjanistka, p. **Jadwiga Zaleska,** dają dwa koncerty w Londynie (Bechstein Hall) Do programu koncertów weszły utwory Chopina, Głazunowa, Czajkowskiego, Rachmaninowa, Statkowskiego, Paderewskiego, Rubinsteina, Skrjabina, Moszkowskiego, Cui, Koptiajewa i innych.

= **P. Eugenja Galewska,** młoda utalentowana pjanistka, znana z wielokrotnych występów zagranicą, grała ostatnio w Paryżu („Concerts Touche"). Młoda artystka wykonała poemat symfoniczny „Les Djinus" Cezara Francka z orkiestrą, „Legendę" Liszta oraz preludjum Rachmaninowa. Krytyka paryska wyraża się o grze p. Galewskiej z nadzwyczajnem uznaniem, podkreśla wysokie zalety artystyczne, stylowe wykonanie i mistrzowską technikę, zalicza ją do pierwszorzędnych sił artystycznych i wróży świetną przyszłość.



= **P. Ignacy Dygas** występuje obecnie na scenie Opery włoskiej w Buenos Ayres. Znakomity tenor polski święcił dn. 25-go maja prawdziwy tryumf w roli Lohengrina. Publiczność amerykańska przyjmowała naszego dzielnego artystę z zapałem, a krytyka wyraża się o talencie i głosie śpiewaka z wielkiemi pochwałami.



— **Helena hr. Morsztynówna** koncertowała dn. 12 czerwca w Londynie w Royal Albert Haal. W sezonie bieżącym rodaczka nasza występowała także z powodzeniem w Niemczech i Paryżu.

— **P. Adam Wyleżyński** dotychczasowy dyrektor Tow. muz. w Lublinie z dniem 14 września obejmuje kierownictwo sekcji muzycznej w lutni wileńskiej.

— **Częstochowa.** Na dorocznych egzaminach w szkole muzycznej p. Wawrzynowicza wyróżnili się z gry fortepjanowej panie: Zdziennicka, Tabaczyńska, Lewi i Feilhenfeld i z gry organowej pp. Łuciuk, Kopeć i Ibkowski.

— **Zebranie ogólne organistów z Królestwa Polskiego** odbyło się w Warszawie d. 22 czerwca. Dotychczasowy zarząd pozostał w tym samym komplecie, z wyjątkiem dwu członków, pp. Dzierzęckiego i Kwiatkowskiego, na których miejsce wybrano pp. Piotra Kowalczyka z Warszawy i Aleksandra Fabisiaka z Mińska mazowieckiego. Polecono zarządowi, między innemi, zająć się organizacją kasy samopomocy.

— **Z Krakowa.** W sali Starego teatru odbył się pierwszy publiczny popis przed dwoma laty założonego „Instytutu muzycznego", który tak w prasie jak wśród publiczności jaknajlepsze wywarł wrażenie. Sam rzut oka na program przedstawił tendencje prawdziwie artystyczne (brak popisów czysto-wirtuozowskich i duży nacisk na muzykę zbiorową) i pośród uczniów pokazały się dobrze prowadzone i wybitne talenty. Klasa kompozycji p. Raczyńskiego przedstawiła ucznia już dosyć wyrobionego. (Warjacje na orkiestrę smyczkową p. Miketty); klasa fortepjanowa znanej i u nas pjanistki p. Czop-Umlauf dała poznać wybitne siły w osobach pana Miketty, oraz młodych braci Holzerów.

— **Zjazd stowarzyszeń śpiewaczych i turniej.** W Kaliszu odbył się zjazd stowarzyszeń śpiewaczych, urządzony przez kaliskie Tow. muzyczne. Do turnieju stanęło 5 stowarzyszeń, a mianowicie: Lutnie turecka, kolska i wieluńska, oraz 2 chóry kościelne z Kalisza: św. Mikołaja i św. Józefa. Zjazd poświęcony był uczczeniu pamięci Chopina. Jury stanowili pp. Telesforowa Kożuchowska, p. Konopasek (z Warszawy), p. Fryde (z Kalisza). Pierwszy stanął na estradzie chór z kościoła św. Józefa, następnie śpiewała Lutnia kolska, chór z kościoła św. Mikołaja, Lutnia turecka, ostatnia Lutnia wieluńska. Na zakończenie wszystkie stowarzyszenia łącznie z Lutnią kaliską zaśpiewały „W cichym domku", co stanowiło imponujący zespół (około 200 osób). Pierwszą nagrodę przyznano chórowi kościoła św. Mikołaja, drugą chórowi kościoła św. Józefa i trzecią Lutni wieluńskiej.

Wieczorem odbył się w teatrze miejskim koncert w zapełnionej widowni. Na koncercie tym oprócz chórów powyższych, orkiestra amatorska pod batutą p. Głowińskiego zagrała bardzo poprawnie polonez Chopina i uwerturę z „Halki". P. Szczepkowska wykonała arję z „Halki" i partję solową w chórze ze „Stradelli". Podczas całego koncertu na estradzie był umieszczony portret Chopina.

— **Zapomoga.** Komisja budżetowa Dumy państwowej przyjęła projekt o asygnowaniu Cesarsko-rosyjskiemu Tow. muz. 200 tysięcy rb. rocznej zapomogi w ciągu lat 6-ciu, zaczynając od r. 1910.

— **Konserwatorjum muz. w Petersburgu** miało w ubiegłym roku szkolnym 1762 uczących się (1098 uczennic i 664 uczniów). Klasę kompozycji ukończyli pp. Bichter, Żytomirski, Jakobsohn i Samiński. Oprócz odznaczeń w postaci kilkunastu złotych i srebrnych medali otrzymali: M. Piastro 500 rb. na skrzypce, L. Pysznow fortepjan Schrödera (fundacja im. Rubinsteina), Borszczewski, Chajfitz i Bender instrumenty dęte (fundacja im. Schuberta). Z polek ukończyła klasę fortepjanową p. Br. Żukowska.

— **Petersburg.** Szalapin zaszczycony został tytułem: „solista Jego Cesarskiej Mości".—Opera włoska zakończyła sezon deficytem, wynoszącym 15,000 rb.—W przyszłym sezonie koncertami Cesarskiego Tow.muz. dyrygować będą: Młynarski, Schnevoigt, Chevilliard, Głazunow i Safonow. Do programów koncertów symfonicznych włączono „Step" Noskowskiego.

Z żałobnej karty.

— **Lefévre** Wiktor Gustaw (ur. 2 czerwca 1831 r.) od r. 1865 kierownik szkoły muzycznej Niedermeyera w Paryżu, założonej w r. 1853 i będącej pierwszorzędną uczelnią muzyki kościelnej, z której wychodzą prawie wszyscy wybitniejsi organiści Francji i dyrygenci chórów kościelnych, zmarł w Paryżu 17 marca Lefévre był zięciem Nidermeyera. Do pokaźnej liczby jego uczniów należą: Messager, Fauré, Gigout, Büsser, George, Expert i in.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Odbito czcionkami Warszawskiej Drukarni Estetycznej, Wielka 25.